

PRZEGLĄD MUZYCZNY

MIESIĘCZNIK

ORGAN ZJEDNOCZENIA POLSKICH ZWIĄZKÓW ŚPIEWACZYCH

ROK III. Poznań, dnia 20. grudnia 1927. NR. 12

Dr. Adolf Chybiński

Profesor muzykologji w Uniwersytecie Lwowskim

Walentyn Gawara-Gutek

(Do historji muzyki polskiej w XVI/XVII stuleciu).

II.

Zorjentujemy się odrazu w formie motetu Gawary, gdy nakreślimy schemat całości, wynoszącej 56 taktów. Nie przez wszystkie takty rozciąga się melodja stała, zajmuje bowiem 31 taktów, na które składa się 6 krótszych i dłuższych odcinków (fraz) chorału, złożonych wyłącznie z nut wartości „semibrevis" (nuty „całe"). W ostatnich 4 taktach bas, zajęty poprzednio wykonaniem melodji stałej, śpiewa pozachorałową frazę, jako podstawę współbrzmienia wszystkich głosów. Melodja stała wchodzi dopiero w 7-ym takcie, przerwy zaś między frazami chorału wynoszą po 3 lub 4 takty. Tak we wstępie jak i w przerwach pomiędzy frazami chorału odbywają inne 4 głosy bądź imitacyjne, bądź też swobodnie kontrapunktujące przeprowadzenia motywów, które w mniejszej lub większej mierze wypływają z fraz melodji stałej i są w głosach poddawane przeróżnym modyfikacjom, zależnym od momentów natury technicznej. Mamy tu zatem do czynienia z motetem chorałowym, i to bardzo typowym, znanym nam z muzyki wielogłosowej wszystkich niemal narodów kulturalnych XVI wieku. W niczem nie różni się motet Gawary od analogicznych utworów chorałowych, które znamy ze starszej i nowszej muzyki kościelnej w Polsce. Najprostszą drogą podążamy ku małym chorałowym motetom Sebastjana z Felsztyna, ku niektórym motetom Mikołaja z Krakowa (w „Tabulaturze Jana z Lublina", około 1540 r.), Mikołaja z Chrzanowa (tamże), Marcina Paligona; gdy zaś chodzi o nowszą literaturę motetową w Polsce, to zatrzymamy się przy opracowaniach motetowych chorału w dziełach Marcina Mielczewskiego (n. p. „Gaude Dei Genitrix"), Krenera, Paszkiewicza, Jana Radomskiego, J. Nowakowskiego, dochodząc do G. G. Gorczyckiego, znajdując w ich motetach opracowania równo- i długo-nutowego cantus firmus obok innych rodzajów formy mo-

tetowej. Niektórzy z tych twórców tworzyli dzieła zarówno w stylu koncertującym i monodycznym, jak i w ścisłym stylu a cappella, jak to widzimy u wielu obcych kompozytorów po r. 1600, i to u wybitnych przedstawicieli stylu koncertująco-monodycznego, także operowego. Niewątpliwie motet oparty na cantus firmus był sztuką czasu przeszłego, ale to powracanie do formy tego rodzaju jako formy, mającej swój styl, własny i specyficzny, było odruchem w kierunku zachowania ściślejszej łączności z liturgją i chorałem, było jakby deską ratunku dla kompozytorów, wrażliwych na piękno czystego stylu kościelnego, chronieniem się przed nieuchronnem zresztą zeświecczeniem muzyki kościelnej, wynikającem głównie z powodu utraty związku z chorałem. To niebezpieczeństwo nie groziło jeszcze Gawarze. Żył bowiem w epoce rozkwitu szkoły rzymskiej, której głowa, Palestrina, nie zaniedbał do końca swego życia tworzyć motety i msze, oparte na równonutowym cantus firmus, tak jak jego uczniowie bezpośredni i pośredni. Wszak „niederlandyzował“ (mimo przynależności do szkoły rzymskiej) nie tylko Palestrina, ale i G. M. Nanino, Suriano i inni, nie mówiąc już o bardzo wybitnych kompozytorach niemieckich, którzy poza tem byli już przedstawicielami „secundae practicae“. Nie należy wreszcie zapominać i o tem, że tworzenie dzieł, opartych na długonutowym cantus firmus przedstawiało się każdemu „urodzonemu polifoniście“ jako interesujący problem polifoniczny, ponieważ połączone było z nałożonem zgóry „obligo“ (cantus firmus), wymagającem wykazania tem wyższej sztuki polifonicznej, aby pokonać ten — jak się trafnie wyraża jeden z pisarzy niemieckich (Müller-Blattau) — „überindividuellen Anlass“, jakim był właśnie dany cantus firmus. Tworzenie takich dzieł, sięgających swą estetyczną tendencją niewątpliwie w czasy muzyki wolnej zarówno od naturalizmów (momentów opisowych, ilustrujących), jak i od nadmiernych wokaliz koloraturowych, było czemś późno-niederlandzkiem w stylu, ale jako aprjoryczny problem nie mogło zniknąć wraz z wprowadzeniem „secundae practicae“, co więcej — nie wymagało koniecznego powrotu do staroklasycznej techniki niederlandzkiej, bynajmniej nie porzuconej tak szybko. Technika ta posiadała swe wartości trwałe, które wytrzymywały zmianę w stylu ogólnym. Ta zmiana nie nastąpiła zapewne za życia Gawary, który też dał nam motet, będacy wzorem muzyki objektywnej, tem bardziej że tekst pozwalał na to najzupełniej, a z nim sposób opracowania technicznego, oparty na cantus firmus.

Chodzi więc obecnie o zbadanie wszystkich czynników, składających się na jego dzieło.

Uwagę naszą zwraca przedewszystkiem bardzo poprawna melodyka. W tym kierunku na plan pierwszy wybija się melodyka najwyższego głosu, płynna i śpiewna (sekundy i tercje), posługująca się nawet bardzo rzadko interwałami kwarty (4), raz tylko oktawy. W całym utworze nie znajdujemy nawet ani jednej seksty, nie mówiąc już o septymie albo oktawie w kierunku dolnym. Ponieważ bas i alt poruszają się prawie wyłącznie w interwałach sekundowych, przeto inne głosy dla wypełnienia współbrzmień uwzględniają większe interwały, nigdy jednak nie spotykamy kumulacji kilku tercyj, kwart lub kwint po sobie w tym samym kierunku. Nawet skoki oktaw w górę bywają zamieniane na t. zw. martwe interwały. Raz tylko odstępuje Gawara

od regularnego rysunku melodycznego, każąc środkowemu tenorowi po skoku oktawy w górę wykonać jeszcze kwartę w tym samym kierunku. Wymagają tego zabiegu, dość częstego w II połowie XVI wieku, względy techniczne, bo konieczność zapobiegnięcia kwintom równoległym. Melodyczna samodzielność i wzajemna niezależność głosów od siebie jest zupełnie widoczna, i to zarówno co do rysunku jak i rytmiki. Ich motywika pozwala tylko niekiedy wyszukać pewne pokrewieństwa. Charakter melodyczny głosów zajmuje pośrednie miejsce między syllabiczną deklamacją a ornamentalną. Nie znajdujemy szerzej rozprowadzonych fraz koloraturowych (stosunkowo najwięcej ich zawiera głos środkowy). Do akcentowanych zgłosek pozostają one w stosunku prawie bez wyjątku poprawnym. Rola ilustracyjna jest im obca. Jedynie tylko zastosowanie ich obfitsze przy słowie „Adalberti" możnaby sobie tłomaczyć jako chęć podkreślenia że chodzi tu o Patrona, którego prośby i zasługi zjednają względy Chrystusa. Stąd też i kilkakrotne powtarzanie jego imienia, aby niejako podkreślić, że modły te są zanoszone w dzień jego święta. Zaznaczyć jeszcze można, że w budowie melodyki nie zachodzą progresje zbyt często. Nie nazwiemy melodycznej inwencji Gawary bardzo bujną, jednakże nie odmówimy jej szlachetności rysunku i barwności, niekiedy nawet pewnego polotu, tem bardziej godnego podkreślenia, że chodzi o utwór, oparty na cantus firmus, a więc bądźcobądź krępujący spontaniczny ruch melodyki. Nie wszędzie tylko zadawalnia nas prozodja, walcząca najwidoczniej z trudnościami. Skłonny byłbym dopatrywać się w miejscach wątpliwych małej staranności kopisty z XVII wieku. Jednakże sprawa przedstawia się gorzej, gdy przy zestawieniu wyrazów tekstu we wszystkich głosach, nawet po dokonaniu prozodycznych korektur, badamy motet Gawary ze stanowiska zrozumiałości tekstu w zespole głosowym. Utwór Gawary nie jest imitacyjnym, mimo że rozpoczyna się i kończy kilkotaktową imitacją. Mimo to wiele miejsc znajdujemy, w których następuje zbiegnięcie się równoczesne 3, a nawet 4 różnie brzmiących zgłosek, co powoduje zupełną niezrozumiałość tekstu, dającą się wytłomaczyć tylko w utworach o fakturze przeimitowanej[8]). Dziełem takiem nie jest motet Gawary. Stwierdzenie tego faktu przemawia silnie zarówno przeciw włoskiemu pochodzeniu Gawary, jak i przeciw ewent. dopatrywaniu się wpływów włoskich, w szczególności zaś rzymskich.

Z analizy opisowej motetu Gawary wynika, że ten dotychczas niemal nie znany kompozytor zajmuje jedno z poważnych miejsc w dziejach liturgicznej muzyki wielogłosowej w Polsce, w szczególności zaś w dziejach kompozycji polskiej, opartej o cantus firmus. Przynależność Gawary do XVI wieku mogłaby być argumentem dla twierdzenia, że wobec wspaniałych i już w duchu „secundae praticae" dokonanych czynów Zieleńskiego (1611), jak również wobec tego, że Wacław z Szamotul tworzył motety nieoparte o cantus firmus, Gawara był jednym z pogrobowców „niederlandzkiego" stylu, wygasającego, według ogólnie przyjętych poglądów, około r. 1560, zwłaszcza pod wpływem szkół włoskich. Sprawa jednak nie przedstawia się tak pozornie prosto. Przekonujemy się bowiem, że ci włoscy kompozytorowie, którzy już po śmierci Pale-

[8]) W tej kwestji porównaj pracę K. Jeppesena „Palestrinastil und die Dissonanz" (1926).

striny działali w Rzymie, później zaś przenieśli się na wybitne stanowiska do Polski, nie zarzucali bynajmniej tworzenia kompozycyj, opartych o cantus firmus. Do takich kompozycyj należą dzieła Hannibala Orgasa i Bernardina Terzaga, działających w kapelach wawelskich w Krakowie. Utwory te powstały w Krakowie, z przeznaczeniem dla potrzeb liturgicznych katedry wawelskiej. Fakt ten nabiera tem większego znaczenia, że Orgas miał już poza sobą księgę motetów, w których biorą udział zarówno głosy wokalne, jak i instrumentalne... Wyżej zaś zaznaczyliśmy już, że ten specyficzny rodzaj kompozycji znalazł jeszcze w Grzegorzu Gerwazym Gorczyckim (zm. 1734) swego przedstawiciela i że łańcuch historyczny tego „generis specifici" bynajmniej nie doznaje w XVII wieku przerwy — zarówno w Polsce jak i poza nią. Jak Gawara, tak i Orgas i Terzago napisali swe liturgiczne motety ku czci tych świętych, których kult miał szczególne miejsce w wawelskiej katedrze. I jeśli dla zdobycia podstawy wartościowania porównujemy ich dzieła, to przekonujemy się, że jako kompozytor motetu liturgicznego nie stał Gawara ani na jeden krok w tyle poza tymi dwoma Włochami, którzy byli wykształceni w Rzymie. Wszyscy oni przeszli gruntowną naukę kontrapunktu, wszyscy trzej również udowodnili, że są „urodzonymi polifonistami". Sztuka ich nie była łatwa. Nie ułatwiał jej sobie Gawara. Dlatego może zasługiwał na to, aby nim zająć się obszerniej.

We Lwowie, dnia 29. marca 1927.

Stanisław Niewiadomski

Z okazji czterdziesto-letniego Jubileuszu pracy kompozytorskiej, pisarskiej i pedagogicznej.

Warszawa, w której od roku 1919-go zamieszkał Stanisław Niewiadomski, uczciła znakomitego pieśniarza w dniu 5 grudnia b. r. koncertem jubileuszowym, składając przy tej sposobności hołd całej jego działalności artystycznej. — A działalność ta była i jest wszechstronną, Niewiadomski bowiem od lat czterdziestu komponował, nauczał, wydawał podręczniki i pisał krytyki muzyczne oraz artykuły z dziedziny muzycznej estetyki. — W dziedzinie pracy nad rozwojem polskiej kultury muzycznej zdziałał wiele, zwłaszcza na terenie miasta Lwowa, gdzie przeważną część życia swego spędził. — Niewiadomski jako kompozytor jest przedstawicielem tego typu pieśni polskiej z doby po-Moniuszkowskiej, jaki reprezentowali, starsi zresztą od niego Żeleński, Noskowski, Gall i Maszyński. Niewiadomski stał się z czasem pieśniarzem najbardziej popularnym, a popularność tę zdobył sobie nie czem innem, jak tylko prawdziwie szczerem tchnieniem piękna zawartego w swych pieśniach, piękna jakie bywa tylko udziałem talentów z Bożej łaski. I choć zmienią się z biegiem czasu, bo zmienić się muszą poglądy tak zwane estetyczne, choć szata, w którą ubierają i ubierać będą swoje natchnienia i myśli muzycy przyszłości, innego już jest i innego jeszcze będzie kroju, piękność niektórych prostych ale uroczych sukienek, w które odziewał swe pomysły Niewiadomski, ostoi się wobec wszelkich przemian tualetowych w zakresie tonalności, rytmiki i kontrapunktu. Bo trudno wierzyć w istnienie takiej epoki, w którejby n. p. „Kołysanka" z „Jaśkowej Doli" mogła przestać być jedną z najpiękniejszych polskich melodyj.

Stanisław Niewiadomski urodzony w r. 1860 w Soposzynie (we wschodniej Małopolsce) wychował się w atmosferze wiedeńskiej muzycznej kultury, studja odbywał bowiem w wiedeńskiem Konserwatorjum. Z tych czasów datuje się jego znajomość z Paderewskim, wówczas uczniem Leszetyckiego, który swemu koledze rówieśnikowi pomagał w studjach nad kontrapunktem. Wkrótce po powrocie do kraju został Niewiadomski profesorem lwowskiego Konserwatorjum, obejmując wykłady historji muzyki, co było wówczas u nas zupełną nowością. Z czasem dopiero rozszerzyło się pole jego działalności pedagogicznej na wykłady teorji wyższej, której aż do wybuchu wojny był profesorem. Z biegiem lat zajął

też pierwszorzędne stanowisko jako krytyk muzyczny „Słowa Polskiego“, a kompozycje jego stały się znane i śpiewane w całej Polsce, dotarły nawet za granicę. W roku 1910-ym był Niewiadomski jako sekretarz jeneralny duszą uroczystości Wszechpolskiego Zjazdu Muzyków oraz Stulecia Chopina we Lwowie.

Wkrótce po wybuchu wojny znalazł się Niewiadomski w Wiedniu. Czynna natura nie pozwoliła mu jednak na przymusowem wygnaniu spoczywać. Ulegając licznym żądaniom zbiegłych do Wiednia polaków, stanął na czele polskiej szkoły muzycznej, którą uważano, jako ekspozyturę Lwowskiego Konserwatorjum. Pozatem komponował, a nawet utworzył polski chór mięszany. Niejeden z ówczesnych wojennych uchodźców wspomina zapewne do dziś dnia z rozrzewnieniem chwile, kiedy w wiedeńskim kościele usłyszał... polskie kolendy. A niemniej wzruszeni od słuchaczów bywali i sami wykonawcy z dyrygientem: Niewiadomskim na czele. A tak los zdarzył, że w tym samym czasie kilka zabłąkanych do Szwajcarji układów kolend Niewiadomskiego, umieszczanych stale na programach zespołu Motet et Madrigal stało się w ojczyźnie Wilhelma Tella źródłem zachwytu muzyków i publiczności szwajcarskiej. Dzisiaj kilka z tych kolend wydanych w Lausanne z francuskiemi tekstami śpiewanych jest przez liczne chóry francuskiej Szwajcarji. —

Po wojnie nie wrócił już Niewiadomski na stałe do Lwowa — pociągnęła go Warszawa, gdzie wkrótce objął wykłady Historji Muzyki i Estetyki oraz dział krytyki muzycznej w „Rzeczypospolitej“, a następnie w „Warszawiance“. A tymczasem prócz wydanych jeszcze za wiedeńskich czasów trzech zeszytów pieśni ludowych, ukazały się nowe edycje dawnych jego pieśni (op 50); wyszło sześćdziesiąt dawniejszych i nowszych kolend na głos solowy, dwadzieścia na chór mięszany, powstały tak miłe naszym śpiewakom i śpiewaczkom „Maki“ oraz zbiór wdzięcznych staroświeckich piosenek: „Z wysokich parnasów“. Obrazem wymownym poetyckich zamiłowań Niewiadomskiego jest jego upodobanie w poezjach Konopnickiej, które z jego duszy tyle pięknych zdołały wysnuć melodyj.

Po za zakresem muzyki wokalnej (oprócz pieśni solowych skomponował szereg chórów męskich) napisał Niewiadomski kilkanaście utworów fortepianowych, szkice do opery i do baletu.

Sądy Niewiadomskiego o muzyce są wyrazem pewnych stałych estetycznych przekonań o pięknie, przekonań, które są zbliżone do poglądów znanego wiedeńskiego pisarza muzycznego Hanslicka, autora rozprawy: „O pięknie w muzyce“. — Rozprawa ta, zwalczana swego czasu ostro przez atakowanych w niej Wagnerjanów i Straussistów, a przez Niewiadomskiego właśnie przełożona na język polski, dzisiaj w okresie nawrotu do kultu dźwięku jako „rzeczy samej w sobie“, staje się do pewnego stopnia znowu aktualną. Niewiadomski zresztą zupełnym wyznawcą Hanslicka nie był nigdy; dla niego dźwięk był zawsze wyrazem uczucia, czasem tylko środkiem obrazowania („W białym dworku“) ale nigdy nie miał być, jak u Hanslicka, arabeską. — Tylko Niewiadomski wierzy, tak jak ongi wierzył Hanslick w pewne akustyczne kanony piękna, których przekroczenie pociąga za sobą upadek w otchłań... brzydoty. Te pojęcia sprawiają, że Niewiadomski jest w ostrym konflikcie ze sztuką dzisiajszą. Jednolita bowiem jego organizacja estetyczna nigdy mu z tem, w istocie względnem pojęciem, „brzydoty“ w sztuce, pogodzić się nie pozwoli... To też takim jakim jest, musimy cenić Niewiadomskiego, szczerość i otwartość jego estetycznych przekonań szanować, a być mu po stokroć razy wdzięcznymi za te piękne melodje wyśpiewane z głębi polskiego serca, któremi już blisko dwa karmią się pokolenia. — W tej myśli też w Warszawie dnia 6-go grudnia składały życzenia i hołdy jubilatowi liczne delegacje w sali Konserwatorjum na koncercie, w którym wzięły udział najpierwsze siły wokalne Warszawy: panie Stanisława Argasińska, Wilhelmina Lewicka i Halina Leska, oraz panowie Ignacy Dygas, Adam Dobosz i Janowski; utwory fortepianowe (Warjacje i trzy drobne kompozycje) grała p. Lucyna Robowska, kompozycje na chór męski śpiewała Harfa pod dyrekcją Lachmana.

W imieniu Stowarzyszenia Kompozytorów składał jubilatowi życzenia Piotr Maszyński — a z pośród licznych przemówień zanotujemy tylko, że Zjednoczenie Związków Śpiewaczych reprezentował p. Z. Kaczyński, a w imieniu Wielkop. Związku Śpiew. przemawiał H. Opieński. Oprócz licznych wieńców, dyplomów i kosztownych podarunków nadeszło kilkaset telegramów. — Długi i serdeczny telegram nadesłany przez Paderewskiego, sala powitała długim oklaskiem. Po koncercie odbyła się w sali Resursy Obywatelskiej uczta, która zgromadziła liczny zastęp przedstawicieli świata artystycznego, przyjaciół i wielbicieli Jubilata. — *H. O.*

Święto winogradników

Fête des vignerons.

Starożytne miasto Vevey nad jeziorem Lemańskiem pamiętne siedziby polskiego komitetu pomocy w czasie wielkiej wojny oraz śmiercią Henryka Sienkiewicza, obchodziło w początku sierpnia b. r. rzadką a wspaniałą uroczystość noszącą miano: Fête des vignerons.

„Święto winogradników" (uprawiaczy wina) jest tradycyjnym sięgającym czasów średniowiecza obrzędem urządzanym przez „bractwo winogradników" z Vevey i okolicy; uroczystość ta z czasem — w ciągu zwłaszcza XVIII-go wieku — nabrała pewnego specjalnego charakteru: widowiska połączonego z muzyką, Utrwalenie tego charakteru stoi w prostym związku z rozwojem życia towarzystw śpiewaczych szwajcarskich i z tego względu powinno nas bliżej zainteresować. Dzięki licznym i na wysokim stopniu artystycznej kultury stojącym chórom z Vevey i okolicy, uroczystość winogradników odbywająca się stale co lat mniej więcej dwadzieścia mogła z czasem przybrać te formy jakie ma obecnie. Tradycyjną treścią w uroczystości, jest przedstawienie czterech pór roku i to w podwójnym charakterze. Przesuwający się w barwnym pochodzie obraz prac i zabaw ludu szwajcarskiego miesza się z szeregiem mitologicznych postaci. Boginie: Ceres, Tales, bożek Bachus na wspaniałych wozach w towarzystwie odpowiednich orszaków kapłanów, kapłanek, bachantek i faunów ilustrują również śpiewem i tańcem cztery pory roku. Każdorazowa uroczystość ma swego poetę i swego kompozytora, których wybiera komitet bractwa winogradników. Przedostatnia feta, która odbyła się w 1905 r. miała za autorów: poetę René Moraxa i kompozytora Gustawa Doret'a. Temu ostatniemu przypadło w udziale być znowu w roku bieżącym powołanym do napisania muzyki do tekstu poety Girarda. Aby dać wyobrażenie o olbrzymiej skali na jaką urządzaną jest „Fête de vignerons" wystarczy podać cyfry następujące: chór mieszany złożony z 400 osób (połączone koła śpiewacze z Vevey i okolicy) pozatem mniejsze zespoły męskie, orkiestra symfoniczna z dwunastoma harfami (150 osób) i cztery orkiestry dęte (250 osób) pozatem kilku solistów (między innymi wspaniały bas Dufrane z opery paryskiej) i 2 000 figurantów! Uroczystość odbyła się, jak zawsze, na rynku veveyskim, na którym wzniesione zostały trybuny mieszczące 14 000 widzów; koszta uroczystości do której przygotowania trwały przeszło cztery miesiące wynosiły miljon fr. szw. — suma, którą osiem przedstawień pokryło z nadwyżką. Skoro się pomyśli, że to się dzieje w mieście liczącym nie więcej jak 30 000 mieszkańców, to obraz takiego wysiłku artystycznego może dać sposobność do pouczających refleksji na temat do czego można dojść systematyczną pracą kulturalną od podstaw. A jak wspominałem jedną z najważniejszych podstaw tej pracy jak rozwój towarzystw śpiewaczych. Chóry bowiem w kompozycji tej*) będącej rodzajem dużych rozmiarów kantaty odgrywają bardzo ważną rolę. Jednym z najpiękniejszych numerów partycji był też „Hymn na cześć ziemi" na chór mieszany z orkiestrą rozpoczynający uroczystość. Specjalną cechą muzyki Doreta, narzuconą z resztą przez tradycyjną formę tekstu, jest konieczność mięszania muzyki o typie „neutralnym", do pewnego stopnia operowym, z motywami czysto ludowymi lub o charakterze ludowym. Te ostatnie przechodzą z czasem (jak to wykazuje szereg pieśni z dawniejszych „fet") do rzędu muzyki ludowej śpiewanej przez wszystkich. To pomięszanie stylów tyczy się także strony wykonawczej. Między solistami znajdowali się oprócz pierwszorzędnych sił śpiewaczych, autentyczny pasterz z hal Alp fryburskich (w pochodzie uczestniczą również i pasterze ze stadem krów) lub pastuszek-kosiarz z Alp walezańskich. Ranz de Vache (Kuhreigen) jeden z najpopularniejsych i najdawniejszych śpiewów ludowych lub Polka z Lauterbach (tańczona) są zawsze nieodzowną częścią składową partytury. Duże znaczenie dla ogólnego wrażenia uroczystości posiada strona kostjumowa. W kostjumach bowiem (komponowanych przez malarza Biélera) muszą być wszyscy: „opat" bractwa winogradników (jest nim obecnie jeden z członków w Bernie), syndyk miasta Vevey, dyrygient, orkie-

*) Nie od rzeczy będzie dodać, dla zorjentowania naczej publiczności jak jest traktowaną praca kompozytorów w krajach o wysokiej kulturze, że Doret otrzymał za swą kompozycję oraz jej dyrygowanie 30000 fr. szw.; po za tem wyciąg fortepianowy (przeszło 200 stron) został nabyty i wydany już przed premjerą przez wydawcą Foetischa i rozszedł się w ciągu paru miesięcy w ilości 5 000 egzemplarzy.

stra, nie mówiąc o chórach, które w przedstawieniu biorą czynny udział. Przedstawienie rozpoczyna się o godzinie 8-mej rano od uroczystego pochodu przy biciu w dzwony i strzałach armatnich; pochód wkracza na obszerną arenę przez bramy należące do dekoracji zamykającej z jednej strony dostęp do trybuny. Dekoracja ta przedstawiała w tym roku kopję starego szwajcarskiego zamku z Morat. Efekt kolorystyczny wspaniałych kostjumów — średniowiecznych, ludowych, greckich, ewolucje, tańce, pochody poszczególnych grup przy udziale wspomnianych już orkiestr i 2000 figurantów robiły wrażenie imponujące.

Na premjerze obecnym był prezydent Rzeczypospolitej szwajcarskiej, członkowie rządu, przedstawiciele świata dyplomatycznego z Berna oraz artystycznego z całej Szwajcarji. Uroczystość rozpoczęła się tradycyjnem rozdaniem nagród najlepiej pracującym przy uprawie winogradu członkom bractwa, a po przedstawieniu odbył się pod olbrzymim namiotem oficjalny obiad na 2500 osób. Przy prostych drewnianych stołach zasiedli najwyżsi dygnitarze państwowi, ministrowie, ambasadorowie, sąsiadując z pasterzami alpejskimi w malowniczych kostjumach, członkami orkiestry, chórów amatorskich i licznem gronem zaproszonych gości.

Było to święto prawdziwej, a wysoce artystycznie kulturalnej demokracji.

Henryk Opieński.

Dyrygent i jego zadania.

Młodym kolegom-dyrygentom, którzy stawiają swe pierwsze kroki na niwie śpiewaczej, pragnę rzucić garść myśli, „z życia dla życia".

Znane jest każdemu zdanie: „jaki nauczyciel, taka szkoła". Im więcej nauczyciel posiada talentu pedagogicznego, połączonego z rozległą wiedzą w swym zawodzie, tem poziom umysłowy jego uczniów będzie wyższy, a praca pójdzie programowo i skutecznie.

To samo można powiedzieć o dyrygencie. Kto posiada znajomość teorji muzyki, kto opanował jakiś instrument, kto ma duszę muzykalną i kto kocha muzykę — tego praca wyda pożądane owoce. Dyrygent, oddający się sprawie z zapałem, przelewa ducha swego na cały zespół śpiewacki, umie go porwać za sobą i wieść ku coraz szerszym wyżynom i doskonałości.

Pojąwszy, jak wielkie znaczenie posiada dyrygent, zastanowić się musimy, jakie zalety zdobić go powinny i jakie ma obowiązki. Przedewszystkiem dyrygent powinien być:

1) muzycznie wykształconym, od tego bowiem wykształcenia zależy poziom artystyczny, na jakim może postawić swój zespół;

2) powinien mieć choć pewną dozę talentu nauczania, bo „można być znakomitym muzykiem, a mimo to bardzo słabym kierownikiem chóru". Sztuka zdobyć wielką wiedzę, lecz jeszcze większa sztuka umieć tej wiedzy udzielić innemu;

3) dyrygent powinien być towarzyskim, kulturalnym i inteligentnym, powinien umieć się znaleść w każdej okoliczności. Śpiewak nie może czuć, że pomiędzy nim a dyrygentem istnieje jakaś przepaść bezdenna, że tylko w „formie urzędowej" można się do dyrygenta zwrócić. Kwitnąć ma zaufanie, szczerość i swoboda. Lecz nie tylko podczas lekcji! Śpiewak winien czuć, że dyrygent jest jego towarzyszem, przyjacielem, doradcą, jest i zarazem — nauczycielem.

Nie obawiajmy się, że wtedy zespół spoufali się i autorytet dyrygenta na tem ucierpi. Jest to błędne mniemanie! Mimo otwartej przyjacielskości, zespół będzie otaczał takiego dyrygenta czcią, bo zrozumie, że poświęca swoją pracę, aby podnieść kulturę danej wioski czy miasteczka. Gdy tak rozpoczniemy prace, możemy być pewni, że wkroczyliśmy na dobre tory, oparte na wspólnem zrozumieniu się.

4) Trzeba być wyrozumiałym, lecz stanowczym. Nie dać się unieść nerwom, stłumić w sobie pierwszą porywczość, ochłonąć i potem dopiero uzasadnić swoje wymagania. (Jest to kwestja formy okoliczności i temparamentu; każdy temparament ma swój odrębny sposób przekonywania. Red.) Na pierwszej lekcji dyrygent powinien wyznaczyć każdemu odpowiednie miejsce, usadowiając zdolniejszych śpiewaków pomiędzy słabszymi, aby wszyscy mogli z lekcji korzystać.

Podczas ćwiczeń na sali musi panować bezwzględny spokój. Nie znaczy to, aby uprawiać tresurę, bo ta do niczego nie doprowadzi. Trzeba dbać o taki nastrój podczas lekcji, aby wszyscy czuli się swojsko i wesoło. Nie dopuścić do nudów i zgnuśnienia!

Nie prawić morałów, bo te się sprzykrzą, szczególnie, gdy są skierowane zawsze pod jednym adresem. Nie wolno dokuczać śpiewakowi, urazy należy załatwiać honorowo, przez zarząd Koła.

Każda uwaga dyrygenta powinna być krótka, jasna i przedewszystkiem szczera. Dbać trzeba o pogodę ducha wśród grona, kwitnąć tu powinna zgoda i umiłowanie dobra i piękna, a cnoty te powinny przez członków przeszczepiać się na ich prywatne otoczenie.

Nie pozwalać zdolniejszym członkom urastać w pychę, wyradza to bowiem u słabszych zazdrość, która powoduje różne zgrzyty w Kole i sprowadza niesnaski.

Nie przerywać toku lekcji dla drobnostek, bo zaciera się wrażenie i odpowiedni nastrój, który

jest bardzo potrzebny podczas ćwiczenia. Utwór, który zamierzamy ćwiczyć, powinien dyrygent wpierw **sam** poznać gruntownie tak co do myśli słownej, jak i muzycznej. Porobić znaki oddechowe.

Bardzo ułatwia pracę, jeśli dyrygent, zanim przystąpi do ćwiczenia nowej rzeczy, zrobi jej **analizę**, a więc:

1) zapozna śpiewaków z treścią słowną utworu,

2) przyswoi drużynie **czystą i wyraźną** wymowę, czyli **deklamację** danego utworu, aby całość była zgodnie pojmowana, tak, jak ją dyrygent pojmuje.

3) po takiem przygotowaniu, dyrygent powinien **wzorowo** odegrać, wzgl. odśpiewać całość, aby słuchaczom dać jasny obraz tego, co będzie ćwiczył i aby wywołać pożądany nastrój*).

Teraz przystępuje dyrygent do ćwiczenia kolejno głosami, ćwicząc poszczególne **frazy** muzyczne, zawierające pewną całość myślową.

Nie powinno praktykować się, aby ćwiczono np. sopran, potem alt i t d. cały utwór — od początku do końca; najlepiej urywkami, przechodząc do innych głosów, aby **wszyscy** członkowie brali czynny udział i można było choć pewne frazy danego utworu odśpiewywać chórowo.

Podczas lekcji dyrygent musi mieć czujne i **oko** i **ucho**.

Widzieć musi, czy śpiewak stoi wzgl. siedzi prosto, nie zgarbiony, czy otwiera należycie usta, czy niema skrępowanej szyi, czy nie zasłania się nutami.

Słyszeć musi prawidłową wymowę, czyli dykcję, należytą emisję, czyli wydobywanie głosu, czystość melodyjną i rytmiczną, na co trzeba zwrócić szczególną uwagę.

Dyrygent powinien opanować należycie technikę grania z partytury, umieć transponować, czyli przesuwać utwór do odpowiedniejszej tonacji, jeśli tego zajdzie potrzeba.

Winien posiadać zdolność utrzymania zespołu w należytych **karbach**, aby praca szła szybko i jednomyślnie.

Utwory do ćwiczenia wybierać należy stosownie do poziomu swego koła. Lepiej wykonać łatwiejsze utwory a porządnie i ze smakiem, niż trudniejsze a miernie.

W rzeczach wartościowych nie powinno się robić żadnych zmian, poprawek i skrótów, „jest to największe lekceważenie sztuki" — mów R. Schuman.

Jeżeli śpiewamy utwór, liczący kilka zwrotek, niekoniecznie trzeba śpiewać wszystkie, wybrać najlepsze, powiązane z sobą myślą i w wykonaniu każdej zwrotki poczynić pewne zmiany, choćby co do tempa i dynamiki. Wyśpiewywanie wszystkich zwrotek jak automat — nuży i niecierpliwi. Nie pracować **bezprogramowo**! Na każdy okres ćwiczenia ustalić sobie materjał, a przyzwyczaimy zespół do zwrócenia myśli w jednym kierunku, a nie do jej rozstrzelenia.

Dyrygent powinien umieć zareprezentować każdy **temperament**, odpowiednio do charakteru utworu, aby oddziaływać na śpiewaków, a potem z nimi na słuchaczy.

Dlatego musi zgłębić — co kompozytor chciał przez swój utwór wywołać, porównać treść słowną z treścią muzyczną, a wtedy dopiero można myśleć o właściwem wykonaniu danej kompozycji.

Przed występem publicznym dyrygent musi pouczyć swoich śpiewaków o sposobie wchodzenie na estradę. Odbyć się ono powinno w spokoju, porządnie i zgrabnie. Chór ustawia się w półkole (*? Red.*), nie rozgląda się po publiczności, cała jego uwaga jest zwrócona na utwór, który ma wykonać. Po chwili zjawia się dyrygent staje na wzniesieniu, poprawia ustawienie, daje znak batutą śpiewacy nuty podnoszą, jednak nie zasłaniają się niemi, dyrygent **poddaje każdemu głosowi właściwy ton** i po danym — znaku **śpiewają**.

Ocenie podpada:

1) *Intonacja* i ogólna czystość: Jest to pierwszy moment zaczęcia pieśni — czy akord był **czysto** wzięty i jednocześnie.

Czystość — to znaczy — czy chór oddaje utwór w takiej harmonji, jak ją stworzył kompozytor. Zdarzyć się może, że śpiewacy nie uchwycą poddawanego tonu, wezmą akord fałszywie i cały utwór „wykolei się".

Nie trzeba wtedy przytomności tracić; głos który fałszuje — samemu wprowadzić na właściwą melodję, a gdy to nie pomoże — **przerwać**, w spokoju poddać ton **głośno** jeszcze raz, niech chór zanuci początkowy akord — i wtedy śmiało śpiewać powtórnie.

Powód „wykolejnia się" chóru może być najrozmaitszy a to: śpiewanie utworu w nieodpowiedniej tonacji; zawodzą często tonacje molowe i kościelne, nagłe i dalekoleżące modulacje, pewne interwale (zwiększone, zmniejszone), długo wytrzymywane i powtarzane te same tony, fałszywe wyuczenie się melodji, nieczyste lub gorące powietrze, niechęć, niedyspozycja i t. p.

2. *Frazowanie.* Nie śpiewać taktami, lecz zdaniami, oddechem nie przerywać zdania, wzgl. wyrazu, a wypukłać myśl, o którą chodzi.

3. *Dynamika*, czyli odpowiednie cieniowanie utworu. Przestrzegać wszelkie znaki, jakie kompozytor umieścił, w niczem zaś nie przesadzać.

4. *Rytmika.* Wziąć właściwe tempo, jakiego charakter danej pieśni wymaga. Nie robić z dziarskiej ludówki jakiejś pieśni żałobnej i odwrotnie.

5. *Wymowa.* Dbać trzeba o porządną dykcję, aby słuchacz rozumiał to, co chór śpiewa. Nie lekceważyć spółgłosek, lecz wymawiać je wyraźnie.

---

*) Jest to żądanie, które nie każdy — nawet bardzo dobry dyrygent będzie w stanie wypełnić: do odegrania bowiem **wzorowo każdego** utworu na fortepjanie, trzebaby być dobrym pianistą, tymczasem zdarzyć się może między dyrygentami i skrzypek, co mu bynajmniej nie przeszkodzi dobrze chór prowadzić, o ile jest dobrym muzykiem. Z drugiej strony nie wszystkie utwory chóralne nadają się do przegrywania ich na fortepjanie. Chór jest tak odmiennym od fortepianu instrumentem, że utwór dobrze i ze znajomością rzeczy na chór napisany przy przegrywaniu na fortepjanie nic amatorom nie powie. Ocenić go może — i to nie w całej pełni — wytrawny znawca. Autor ma tu oczywiście na myśli proste, popularne piosenki, ale i te nie zawsze wygodnie do grania na fortepjanie się układają. A już najmniej do tego nadają się pieśni na chór męski, chociażby najłatwiejsze. *Red.*

6. *Ogólne ujęcie*, z jakiem chór dany utwór odtwarza. Ocenia się tutaj moment psychiczny, czy chór z dyrygentem wiedzą, jakie uczucie ich śpiew wywołuje, wzgl. powinien wywołać. Wyczytać to można z wyrazu twarzy chóru, z karności — z jaką poddaje się swemu dyrygentow, i z umiejętnego uwypuklenia głównego sensu. Ma być śpiew z duszą a nie martwe wyśpiewywanie nut; trzeba wiedzieć co się śpiewa i jak to powinno być zaśpiewane.

7. *Brzmienie*. Zależy to już od dźwięczności głosów i jak one są ustosunkowane liczbowo między sobą. Nie można jednego głosu bardzo wzmacniać kosztem drugiego. Trzeba chór tak ukompletować, aby głosy zewnętrzne do środkowych stały jak 2 : 1 z małem odchyleniem.

Obowiązkiem dyrygenta jest pouczyć swoich śpiewaków, jak mają się zachowywać podczas zawodów, gdzie chodzi o nagrody wzgl. punktację. Tu nasuwa się bardzo rzeczowa uwaga zasłużonego dyrygenta i kompozytora Bartkiewicza:

„Jeżeli nie zostałeś nagrodzony za swą pracę, nie sarkaj, nie zżymaj się, nie rób „jurze" zarzutów stronniczości, nie występuj z koła, a koło ze Związku, lecz pogódź się z tem, iż wszyscy nagrody otrzymać nie mogą; z drugiej strony ty, któryś otrzymał nagrodę, nie okazuj swej radości głośnemi owacjami, krzykami i t. p., bo nie wiesz, czy takie krzykliwe owacje podobać się będą publiczności, a tem mniej kołom nienagrodzonym".

Pracować trzeba żywotnie na swojej placówce, krzewić pieśń wśród ludu i być zawsze niewygasłym zniczem, bo — jak pisze Dr. Wacław Piotrowski:

„nie zdobyte nagrody, chociaż bardzo cenne i przyjemne i będące wybitnem uznaniem za owocną pracę, stanowią o wartości koła. Praca kół na terenie własnym, ich misja wychowawcza i kulturalna, ich etyczne znaczenie stanowi o wartości chóru".

To powinni mieć w pierwszym rzędzie na względzie nasi dyrygenci i śpiewacy.

Roman Hajsyng.

Od Redakcji Artykuł powyższy przeznaczony jest dla młodych, początkujących dyrygentów i zawiera szereg pożytecznych, choć czasami zbyt drobiazgowych wskazówek. Elementarne te pouczenia mogą mieć jedynie znaczenie ogólnikowe — pobudzające. Wszelkie teoretyczne bowiem wskazówki w oderwaniu od praktyki pozostaje zawsze literą martwą. Życie i praktyka nasuwają tyle różnorakich i nieprzewidzianych kwestyj, że niepodobieństwem jest wszystkie uwzględnić i dać na nie receptę. Wskazówki które w jednym zespole i w jednych okolicznościach okażą się dobremi, w innych będą niewystarczającemi lub zgoła wadliwemi. Bystry, inteligentny dyrygent potrafi wskazówki ogólne w każdym poszczególnym wypadku uzupełnić lub ograniczyć, stosownie do okoliczności. Dyrygenta nie rozporządzającego pewną dozą „mądrości życiowej" szczegółowe przepisy na każdą okoliczność nie tylko niczego nie nauczą, ale przeciwnie, zdezorjentują, bo nie zawsze w życiu kierować się można przepisami. Dyrygent zato myślący i obserwujący będzie umiał znaleźć wyjście z każdej sytuacji bez zastanawiania się nad tem co w danym wypadku według przepisów czynić należy. Uwagi te nie dotyczą oczywiście kwestyj regulaminowych, odnoszą się tylko do strony życiowej, której autor poświęca sporo miejsca w swym artykule. Inna, techniczno-muzyczna strona — najsłabszy punkt naszych dyrygentów — wymyka się niestety z pod pióra i żadne, najbardziej szczegółowe i jasne wyłożenie tej kwestji na papierze nie daje w porównaniu z praktyką żadnych rezultatów. Można ułożyć przepis na ustawienie chóru, na porządek w ćwiczeniu i t. p., żaden jednak przepis nie nauczy nas, jak należy dyrygować i jak muzycznie każdy poszczególny utwór oddać. Jest to dziedzina w której panuje duch i intuicja, podparte rzetelnem wykształceniem praktycznem, a tego żadna litera nie da. Na tym punkcie właśnie stale w naszej gospodarce chóralnej utykamy. I dopóki kwestja fachowego kształcenia dyrygentów nie zostanie należycie rozwiązaną, śpiewactwo nasze będzie miało drogę do szerokiego rozwoju zamkniętą. Pomocnemi mogłyby być częste (i uczęszczane), choć kilkodniowe kursy dla dyrygentów. Ważnem jest także, żeby dyrygenci amatorzy mieli sposobność oglądania dobrych wzorów na koncertach chóralnych w większych miastach (u nas mamy na myśli Poznań). Dyrygenci z prowincji powinni starać się być na każdym większym koncercie chóralnym w Poznaniu, poprzednio dobrze zapoznawszy się — o ile możności — z partyturą będących na programie utworów. Lekcja taka przyniesie uważnemu dyrygentowi istotny pożytek. Wszelkie drukowane instrukcje i wskazówki są niczem w porównaniu z dobrym, a umiejętnie słuchanym koncertem. Pod tym względem dyrygenci nasi okazują zbyt mało zainteresowania. Tłumaczenie się brakiem czasu i odległością nie wytrzymuje krytyki, bo dla chcącego niema nic trudnego. Jedynym poważnym szkopułem może tu być wydatek związany z podróżą. Wiemy jednak, że poważna ilość naszych dyrygentów z prowincji mogłaby sobie na to pozwolić. Sprowadzają ich przecież do Poznania często interesa czy sprawy osobiste. — Połączywszy jedno z drugiem mógłby niejeden dyrygent być obecnym na jakimś koncercie chóralnym. Ostatnio była np. sposobność słyszenia wielkiego oratorjum „św. Franciszek". Tinela pod dyr. X. Dr. Gieburowskiego, nie było jednak widać na sali dyrygentów z prowncji. A skorzystać można było dużo.

Wracając do przedmiotu dodamy, że aczkolwiek teoretyczne rozważania na temat praktyki chóralnej uważamy za mało pożyteczne, dla potrzymania jednak chęci i ciekawości, w kierunku studjów praktycznych zajmiemy się w następnym numerze kwestją taktu, taktowania i tempa. Teoretyczne poruszenie tych kwestyj pobudzi może niejednego dyrygenta do zrewidowania i skorygowania swych praktycznych poczynań. Temat ten (za wyjątkiem tempa) najwięcej jeszcze nadaje się do ścisłych określeń i teoretycznych rozważań.

Kronika muzyczna.

Warszawa.

„Towarzystwo Miłośników Dawnej Muzyki“ odznacza się cechą dość rzadką: inicjatywą twórczą. Audycje i koncerty Towarzystwa dają słuchaczom rzeczy, na które niemal zupełnie się tu uwagi nie zwracało: dawną muzykę zespołową i chóralną z uwzględnieniem twórczości polskiej. Bas cyfrowany realizuje ze znawstwem K. Sikorski, a chór prowadzi poważny muzyk p. B. Rutkowski. Przydałoby się jeszcze w Warszawie „Towarzystwo Przyjaciół Muzyki Współczesnej“, które dałoby przykład Filharmonji jak i gdzie we współczesnej muzyce znajdywać dzieła wartościowe i piękne. Filharmonja z tem jakoś źle sobie radzi, dzieł tych które są (ręczę za to!) nie znajduje, a to co wystawia jest coraz częściej — powiedzmy... omyłką (np. „Rapsodja“ na cztery fortepiany Jerzego Fitelberga — syna kapelmistrza). Ale nie będę zbyt długo pisał o tem czego nie mamy. Nie mamy przedewszystkiem całej wspaniałej wirtuozerji współczesnej, która buja gdzieś po świecie w krajach zapewne bogatszych — nawet najlepsze z sił przedstawianych obecnie nie stoją na poziomie koncertów dawniejszych, nie mamy zupełnie koncertów wiolonczelonych, skrzypcowych i śpiewu — Filharmonja uznaje tylko fortepian — a rozumiejąc jednak, że trzeba to urozmaicić daje... cztery fortepiany. Wyjątki jakie się trafiają potwierdzają regułę.

Poznaliśmy więc kilkunastu pianistów, z których największe wrażenie zrobił Josè Iturbi grą wykończoną i subtelną, pełną wdzięku, której tylko nie odpowiadają utwory, wymagające więcej zewnętrznego rozmachu (jak np. Albeniz). Szczęśliwym numerem był przepiękny koncert a-moll Bacha na cztery fortepiany z orkiestrą; wytrawnym kapelmistrzem okazał się p. Cooper, który prowadził m. in. „Ptaka ognistego“ Strawińskiego i „Ekstazę“ Skrjabina, nie wykazując zresztą silniejszej indywidualności. Skrzypek Samuel Duszkin ma wspaniały instrument, którego piękności tonu nie umie wyzyskać; posiada zalety techniki prawej ręki i doskonały tryl, ale to do koncertu Beethovena — nie wystarcza. Jeśli dodam, że Filharmonja obiecuje wyjątki z „Pellasa“ Debussy'ego — to będzie mniejwięcej wszystko. Stanowczo więcej inicjatywy wykazuje dyrekcja koncertów w sali Konserwatorjum. Mieliśmy tu wspaniałego wiolonczelistę Feuermanna i fenomem techniki skrzypcowej, Erikę Morini. Słyszałem tę artystkę przed kilku laty, już wtedy stała na szczytach i tylko może „Arja“ Bacha była grana zbyt gwałtownie — bez owej szlachetności, właściwej zresztą tak niewielu. W tejże sali odbyły się dwa wieczory baletu wiedeńskiego Bodenwieser. Wieczory te były dla Warszawy poniekąd rewelacją; nie widzieliśmy dotąd takiej konstrukcji utworów, jak np. w onym „Demonie maszyny“ lub „Parodji charlestona“, gdzie każda z ośmiu tancerek gra własną, odrębną rolę, tworząc całość chwilami oślniewającą.

Opera wystawiła ostatnio „Ucztę szyderców“ Giordana, znaną już Poznaniowi.

O nowej orkiestrze symfonicznej Związku Muzyków napiszę po jej następnym koncercie. Inicjatywę Związku uważać należy na chwalebną.

Adam Bukowiński.

Poznań.

W operze wystawiono nader starannie „Giocondę“ Ponchielli'ego. Na pierwszy plan wysuwają się zespoły, w czem znać niezawodną rękę dyr. Stermicza. Opera ta napisana z dużem poczuciem sceny i muzycznie bardzo zwarta cieszy się w publiczności dużem powodzeniem. Z operetek wystawiono „Manewry Jesienne“ Kalmana. Najbliższą premjerą będzie „Jakób Lutnista“ Opieńskiego.

Ruch koncertowy w ostatnim miesiącu ożywił się nieco. Na zakończenie roku beethovenowskiego dyr. Stermicz wykonał z orkiestra operową i chórem IX symfonję. W koncercie wzięło udział znane trio Pozniaka.

Z ważniejszych solistów wystąpili: Manen, skrzypek hiszpański, Marja Labia i Casadesus, pianista francuski. Koncert Casadesusa miał niezwykłe powodzenie.

Koncert chórów okręgu I-go. Z koncertem poświęconym pieśni ludowej wystąpił w dniu 3-go grudnia w Auli Uniwersytetu Okręg I-szy (Poznań). Koncert taki powinien być doskonałym przeglądem pracy i postępów. Czy jednak na podstawie ostatniego przeglądu można wyrobić sobie zdanie o pełnej wartości każdego Koła, to rzecz wątpliwa z tego powodu, że sądząc z liczby występujących w niektórych chórach, nie każde Koło stawiło się w pełnym szyku bojowym (Arion, Echo). — Jeżeli się weźmie pod uwagę, że warunkiem dobrego brzmienia chóru jest nietylko pilna współpraca, ale również prawidłowy *liczebny* stosunek głosów do siebie, to staje się jasnem, że chór w którym śpiewa 3 tenory pierwsze, a 12 basów nie może uiścić należytej równowagi brzmienia. Dlatego też na każdym członku poszczególnych chórów ciąży odpowiedzialność za dobre brzmienie zespołu, nie tylko wtedy kiedy członek w swoim zespole śpiewa, ale i wtedy kiedy go na próbie czy na koncercie brakuje.

To jako uwaga ogólna z której śpiewacy powinni wysunąć odpowiednie konsekwencje. Jak ważną rzeczą dla brzmienia chóru jest odpowiedni liczebny stosunek głosów przykładem były ogólne chóry żeńskie. Miłe, doskonale opracowane utwory Kwaśnika (Żale dziewczyny i Daremna przestroga) a przez niego, jako dyrygenta okręgowego, dobrze przygotowane, nie posiadały należycie pełnego brzmienia wskutek przygniatającej przewagi sopranów nad altami. Oczywiście w tym wypadku jest to jedynie winą losu, który poskąpił Okręgowi poznańskiemu większej liczby prawdziwych głosów altowych. —

Przechodząc do poszczególnych produkcji, to należy przedewszystkiem zaznaczyć, że ogólny poziom wykonania technicznego Kół okręgu I-go podniósł się o nieprzeliczoną ilość stopni. Z chórów mieszanych: Chopin, Halka, Moniuszko, Dembiński i Dzwon Zygmunta przedstawiły produkcje nie na jednym oczywiście poziomie (różnica wykonania tkwi również w wartości dyrygienta), ale produkcje noszące znamie solidnego przygotowania. Na specjalną wzmiankę zasługuje Chopin (bardzo dobre opracowanie Czapskiego zwłaszcza: „Jak Jaś konie poił") oraz Moniuszko (przemiła „Liseczka" Raczkowskiego). Osobne słowa należą się: Polskiemu Kołu Śpiewackiemu, które nietylko doskonale i z zacięciem wykonało dwie świetnie brzmiące piosenki (Wyleciał mi ze krza i Jak się będę wydawała) Wiechowicza (swego dyrygenta) ale wespół z Kołem „Chopin" zdobył się na nieznany chyba dotychczas u nas wysiłek artystyczny, wykonując kompozycję Wiechowicza: „Słowo o Jakóbie Szeli". (słowa Brunona Jasieńskiego). Kompozycja ta rozmiarami swemi wychodzi daleko poza typ chóralnej ballady i mogłaby odpowiadać raczej formie ronda gdyby nie fuga przerywająca tego typu architektoniczną budowę. Utwór Wiechowicza cechuje przedewszystkiem szalony rozmach rytmiczny, barwność harmonji, śmiałość imitacji i wszelakiego rodzaju sztuk kontrapunktycznych, które w środkowej „klasycznej" fudze bieg swój nieco moderują, uspakajają, aby w części końcowej (temat w pomniejszeniu) wpaść znowu w zawadjacki szał. Trudności tonalne i kontrapunktyczne „Słowa o Jakóbie Szeli" mógł oczywiście pokonać tylko chór tak wyćwiczony jak „Koło" i mający za sobą pracę nad „Królem Dawidem" Honeggera; — w samem wykonaniu rytmicznie doskonałem — pełnem rozmachu i temperamentu, które dyrygujący autor wykrzesał ze swych śpiewaków, jedynie pod koniec czuć było pewien wysiłek i niedociąganie w głosach sopranowych, co jednak miało swój powód w podwyższeniu tonacji utworu. Z popisujących się chórów męskich należy podnieść bardzo dobre produkcje Hasła, solidne przygotowanie Arjonu oraz piękna jak zawsze (choć nie zupełnie zrównoważone wskutek przewagi basów nad tenorami) brzmienie Echa. Zbiorowy chór mieszany (zwłaszcza w Wiechowicza „Nie chcę cię Kasiuniu") popisał się bardzo dobrze podobnie jak męski, w mało zresztą interesujących pieśniach żołnierskich Walewskiego. *H. O.*

Koncert
Poznańskich Chórów Kościelnych.

Niedawno założony Związek Chórów Kościelnych zadokumentował swe istnienie wspólnym koncertem, w którym wzięły udział chóry kościelne miasta Poznania pod batutą Feliksa Nowowiejskiego. Należy podkreślić z wielkiem uznaniem, że koncert przygotowany był tak pod względem artystycznym jak i organizacyjnym wzorowo.

Wszelkie masowe zespoły złożone z szeregu zespołów drobnych rzadko kiedy jednolicie się przedstawiają i trudne są w zorganizowaniu. Tym razem jednak chór wspólny (około 300 śpiewaków) był znakomicie wyćwiczony i dobrze się jak na pierwszy raz na estradzie zachowywał. Także brzmienie jego było zupełnie zadawalniające. Trudno wymagać od takiego zbieranego zespołu na pierwszy raz jakiejś osobliwej finezji w cieniowaniu i brzmieniu. Wykonanie cechowała w pierwszym rzędzie pewność rytmiczna i intonacyjna. Widać było starania w kierunku cieniowania, lecz na początku nie jest to rzecz tak łatwa, a tembardziej w tak niejednolitej masie. Masa ta jednak pierwszym swym występem dowiodła, że zdolna jest sprostać w przyszłości zadaniom b. poważnym, skoro z tak dobrym rezultatem z pierwszej próby się wywiązała. Program zawierał: Kyrie z mszy „Jesu nostra redemptio" Palestriny, dwa motety Zieleńskiego („In nativitate Domini" i „O gloriosa Domina") i kantatę Bacha „Z nami bądź".

Uzupełnieniem koncertu były występy solistów: p. Trąmpczyńskiej i p. Prawdzica, którzy objęli także partje solowe w kantacie Bacha, w której recitativo basowe wykonał bardzo dobrze (świetna dykcja!) p. Hajsyng.

Oprócz tego p. Nowowiejski wykonał koncert organowy Vivaldiego-Bacha.

Dyrygował jak wspomnieliśmy p. Nowowiejski, którego indywidualność wycisnęła swój charakterystyczny styl na całości. Wybór dyrygenta był bardzo szczęśliwy. Mniej szczęśliwym był pomysł z orkiestrą wojskową, która zepsuła to wrażenie, jakie mogliśmy byli otrzymać od wykonania kantaty. Akompanjował na organach p. Herrmann. Organizatorom należy się uznanie za sprawne przeprowadzenie koncertu; powinno ono posłużyć za wzór przy urządzaniu zbiorowych koncertów w naszym Związku, a specjalnie w Okręgu I. *S. W.*

Różne.

Konkurs kompozytorski Stow. Młodych Muzyków Polaków w Paryżu. W związku, z konkursem ogłoszonym przez Stow. Młodych Muzyków Polaków w Paryżu, zarząd Stowarzyszenia komunikuje, że utwory przeznaczone na konkurs należy kierować pod następującym adresem:
Mr. Palewski, Avocat à la cour de Paris, 160, rue de Grenelle, Paris (7-e) „Pour le concours musical".

Termin nadsyłania utworów na konkurs upływa z dn. 30 marca 1928 roku.

Ogłoszenie rezultatów oraz przyznanie nagród: (I nagroda Ministerjum W. R. i O. P., - 15 000 fr. II Ministerjum Spraw Zagr, - 10 000 fr. III - 5 000 fr.) nastąpi w maju 1928 roku.

Prosimy inne pisma o przedruk.

„Towarzystwo Miłośników Dawnej Muzyki w Warszawie" urządziło koncert w Konserwatorjum. Z rzeczy polskich wykonano Kyrie i Gloria z mszy Pękiela oraz koncert instrumentalno-wokalny Marcina Mielczewskiego.

Lwów. Muzyka symfoniczna dobrze jest w bieżącym sezonie reprezentowana. Oprócz Tow. Muz. także i orkiestra operowa daje cyki koncertów symfonicznych. Ostatni koncert Tow. Muz. (dyr. Dr. A. Sołtys) przyniósł Mahlera „Pieśni o ziemi", a koncert ork. operowej: (dyr. J. Bojanowski): Straussa „Sowizdrzała", koncert e-moll Chopina (Münzer) i wstęp do śpiewaków Norymberskich Wagnera.

Kraków. Odbywają się regularne poranki symfoniczne — jak dotychczas pod dyr. Neumarka i cieszą się dużą frekwencją.

Bydgoszcz. Miejscowe Tow. Muzyczne obchodziło pięciolecie swego istnienia. Odbył się koncert.

Koncert Paderewskiego w Zurychu. Trudno wyobrazić sobie podnioślejszy nastrój, większy entuzjazm i możność dostarczenia głębszych wrażeń artystycznych jak te, ktore dał koncert Paderewskiego w zurychskiej Tonhalle dnia, 29-go października b. r. Trzy tysiące osób zapełniających nie tylko połączone w jedną dwie sale koncertowe ale i prawie estradę stanowiło audytorjum zasłuchane, zahypnotyzowane, wibrujące entuzjazmem, jaki u publiczności szwajcarskiej (zwłaszcza niemiecko-szwajcarskiej) bywa wyjątkowym objawem.

Program olbrzymi, przedłużony bisami niemal o połowę, zawierał najcelniejsze arcydzieła literatury fortepianowej. Fantazja chromatyczna i Fuga Bacha, Sonata appassionata Beethovena, Karnawał Schumanna, szereg utworów Chopina (z Polonezem es mol na czele) kompozycje: Debussyego, Schelinga, Paderewskiego i Liszta. Ile numerów tyle wrażeń na przemian wzniosłych, potężnych, czarujących, oślniewających.

Równym niemal entuzjazmem jak publiczność porwaną została krytyka. E. Isler (Neue Zürcher Zeitung) zdumiony „nieprawdopodobną siłą żywotną Paderewskiego" czuł się „przeniesionym w czasy przeszłe wielkiej sztuki odtwórczej Liszta i Rubinsteina". Krytyk „Zürcher Post", który jedyny z piszących o koncercie nieomieszkał podkreślić swych pretensyj politycznych do antyniemieckiego frontu Paderewskiego jako męża stanu, wyznał że: Chopina w takim oświetleniu zapomnieć niepodobna! Zanadto jesteśmy przekonani o bezsilności pisanego słowa abyśmy widzieli możność opisywania szczegółów"!! O Fantazji chromatycznej i Fudze Bacha których wykonanie nazwał Isler „prostem a wielkiem" (einfach aber grosszügig) napisał C. Hochstetter w Tagesanzeigerze: specjalną radość sprawiało usłyszenie chromatycznej fantazji w prawdziwie fantastycznej interpetacji Paderewskiego, który następnie klasyczne linje fugi przepowadzał przez cudownie ustosunkowane stopniowanie wydobywając przytem najwspanialsze dźwiękowe efekta". „Wielkiem" też nazwał Isler wykonanie Sonaty Beethovena. Niepodobna zacytować wszystkich interesujących uwag tyczących wykonania rozmaitych utworów — uwag, które godziły się przedewszystkiem na to, że Paderewski jest nieporównanym, niedościgłym i kongenjalnym odtwórcą dzieł Chopina. Ogólne wrażenie z koncertu scharakteryzował najlepiej sprawozdawca Neue Zürcher Zeitung kończąc swój feljeton następującem zdaniem: „Koncert takiego odtwórczego gieniusza jakim jest Paderewski chociaż się kończy, działa dalej w tysiącach obudzonych serc i zapisuje nazwisko Paderewskiego jako niedające się zatrzeć uszczęśliwiające wspomnienie"..

„Quo vadis?" oratorjum F. Nowowiejskiego w Zurychu.

W obszernej sali zurychskiej „Tonhalle" wykonanem zostało w dniach 28-go i 30-go października znane oratorjum Nowowiejskiego „Quo vadis".

Koncerty te miały pewien charakter specjalny ponieważ urządzonemi były przez katolicki „Chór oratoryjny", publiczność więc składała się nie ze zwykłych bywalców koncertowych, lecz wyłącznie prawie z „kolonji" katolickiej protestanckiego Zurychu. Przybyło też sporo księży z sąsiednich miejscowości. Wykonanie pod dyrekcją p. Schumachera (z Badenu pod Zurychem) było na ogół bardzo dobre. Chór złożony z 250 osób brzmiał miejscami doskonale (zwłaszcza chóry części drugiej: w katakombach) — jedynie wysokie nuty sopranów nie zawsze były „na odpowiedniej wysokości". Soliści (panna de Roche z Bazylei, Paweł Neumann z Wrocławia i Willy Rössel z Zurychu) doskonali. Orkiestra niezbyt liczna ale dobra, była sprowadzona z Winterthur, miejscowej bowiem symfonicznej orkiestry zajętej również w operze nie można mieć do dyspozycji w dniach przedstawień teatralnych. Warto przy sposobności podkreślić, że Winterthur miasto nie większe od naszego Ostrowa posiada własną orkiestrę symfoniczną i stałe koncerty. Co jeszcze ciekawsze to to, że Towarzystwo muzyczne utrzymujące ową orkiestrę istnieje nieprzerwanie od czasu swego założenia tj. od roku 1629-go! Bibljoteka Towarzystwa noszącego do dziś dnia pierwotną swą nazwę: *Collegium musicum* posiada wydawnictwa (np. pierwsze wydanie Mszy Orlanda Lassa) nabyte przez pierwszy zarząd! Wracając do Quo vadis należy zaznaczyć, ze głosy krytyki były na ogół pochlebne; sprawozdawca najpoważniejszego pisma: Neue Zürcher Zeitung uważa oratorjum za utwór „robiący bezwątpienia wrażenie" zwłaszcza na publiczności, która szuka wrażeń w efektownej muzyce bez problemów, ale silnie odczutej". Krytyka chwali budowę końcowej podwójnej fugi, solowe ustępy Lygji („najlepsze i najszczerzej odczute") a czyni zastrzeżenia co do Marsza Pretorjanów zarzucając mu charakter dzisiejszej wojskowej muzyki. Że dzieło oratoryjne polskiego kompozytora doczekało się wykonania w tak poważnem centrum ruchu muzycznego jak Zurych, jest miarą jego wartości zarówno jak i sprężystej propagandy wydawcy. Należy też żałować, że więcej dzieł polskich podobnie przedsiebiorczych wydawców nie posiada. *H. O.*

„Tatry" pantomina baletowa w III aktach (czterech obrazach) dzieło sceniczne autora „Legendy Bałtyku" Feliksa Nowowiejskiego, osnute na tle legend tatrzańskich, przyjęte zostało przez Operę poznańską i ukaże się w pierwszych dniach lutego, pod batutą dyrektora Stermicza.

Odezwa Czechosłowackiego Związku Śpiewackiego.

„Pěvecká Obec Československá“, centrala stowarzyszeń śpiewaczych jak w Republice Czechosłowackiej, tak mniejszości czeskich i słowackich zagranicą, obchodzi sześćdziesięciolecie swojego istnienia i dziesięciolecie wolności narodowej, urządzając wielki festiwal, zjazd i wystawę śpiewaczą w Pradze podczas Świąt Wielkanocnych w 1928 r. Na festiwalu będzie po raz pierwszy wykonana kompozycja prof. Konserwatorjum Praskiego Rud. Karla „Vzkříšení“ („Zmartwychwstanie“) napisana na orkiestrę i potężny chór żeński, męski i mieszany z solami, która odtwarza muzycznie losy narodu w niewoli, podczas Wielkiej Wojny i po odrodzeniu.

Kompozytor i autorzy tekstu, pisarze Kopta i Medek byli uczestnikami walki wyzwoleńczej jako legjoniści w Rosji. Następnie wykonany będzie utwór kompozytora słowackiego J. L. Belly „Janošíkova svatba“ (Wesele Janosika), dzieło na orkiestrę, chór i sola, opiewające połączenie Czechów i Słowaków w jeden naród. Ten koncert orkiestralny odbędzie się podczas Wielkiej Nocy w niedzielę po południu. W poniedziałek po południu dnia 9 kwietnia odbędą się samodzielne wystąpienia kół śpiewaczych, ich punktem kulminacyjnym będzie występ zbiorowy wszystkich zespołów żeńskich (Křička: Slovenčina i J. B. Foerster: Tricolora), chóru mieszanego, który wykona specjalnie na festival napisany utwór chóralny przez najwybitniejszego współczesnego kompozytora chóralnego Foerstera „Svátek zpěvu“ (Święto śpiewu), koncert zakończy potężny chór męski, w którym uczestniczyć będą też wszystkie stowarzyszenia słowiańskie, które przybędą na uroczystość, — jakby hymnem całego Słowiaństwa, skomponowanego z okazji festiwalu przez Vít. Nowáka i nazwanego „Matce Slavii“. W ramach uroczystości odbędzie się podczas głównych dni popis najlepszych zespołów śpiewaczych czeskosłowackich i koncert słowiański, na którym każdy słowiański naród reprezentowany będzie przez jeden chór. Do uczestnictwa zgłosili się dotychczas Rosjanie-emigranci Ukraińcy, Serbowie Łużyccy. Koncerty będą się odbywały w wielkim wystawowym pałacu przemysłowym, który przez urządzenie podjum na 5000 śpiewaków, oraz obić dla lepszej akustyki, zamieniony będzie na salę koncertową. Spodziewamy się, że pobratymcze stowarzyszenia śpiewacze innych narodów słowiańskich licznie zgłoszą swój udział w tej jedynej w swoim rodzaju uroczystości śpiewaczej.

Kronika chóralna.

Kraków. Chór Akademicki wystąpił z własnym koncertem. Dyrygował Życzkowski.

Bydgoszcz. Na koncercie Tow. Muzycznego, chór „Harmonja“ wykonał „Testament Bolesława Chrobrego“ Nowowiejskiego. Dyr. Jaworski.

Kijów. Powstał pierwszy chór bez dyrygenta.

Praga. Chór „Typografja“ obchodził 65 letnią rocznicę.

Łotewski chór „Reitera“ koncertował w Pradze z ogromnem powodzeniem Przywitał gości na estradzie chór „Krzyżkowskiego“ wykonując hymn łotewski.

Warszawa. Dowiadujemy się z dzienników, że chór „Harfa“ występował w Budapeszcie. Do organu śpiewackiego chór żadnej wiadomości jednak o tem nie nadesłał, chociaż dyrygent, p. Lachman jest naczelnym dyrygentem naszego Zjednoczenia. Fenomenalne poczucie łączności!

Katowice. Niemiecki chór wykonał 4 razy (sic!) „Króla Dawida“ Honeggera. Orkiestra z Wrocławia

Pisma.

Muzyka. Ostatni numer zawiera na wstępie początek rozprawy M Glinskiego pod tytułem „Z dziejów batuty dyrygenckiej“. Poważne znaczenie mieć będzie zapewne artykuł Mi etty o s kol ictwie muzycznem, w którym poraz pierwszy podane zostały dane cyfrowe dotyczące statystyki i organizacji uczelni muzycznych w Rzeczypospolitej Feliks Starczewski omawia wpływ poezji Asnyka na twórczość muzyczną polską. Z okazji 2.-lecia zgonu genjalnego skrzypka Józefa Joachima poświęca mu swe wspomnienia najznakomitszy kontynuator tradycji jego Bronisław Huberman. Wynalazca sensacyjnego instrumentu dla wydobywania muzyki z fal powietrza inż. Leon Teremin zamieszcza artykuł o swym wynalazku.

Treść numeru uzupełniają nieznane listy Stanisława Moniuszki, wiersz Zdzisława K eszczyńskiego, szczegółowe sprawozdania z miast polskich i z granicy, przegląd prasy, kronika, ankieta, konkursy i t. d.

W dodatku nutowym „Rigaudon“ Wiktora Łabuńskiego, nagrodzony pierwszą nagrodą na tegorocznym konkursie kompozytorskim „Muzyki“.

Muzyka kościelna. Nr. 11. Poznań. X. Faustmann: Św. Cecylja. X. Dr. Gładysz: Kult muzyki Orland di Lassa w dawnym Krakowie. X Dreszler: Jubilacje w chorale gregorjańskim.

Śpiewak. Nr. 11. Katowice. Prof. Dr. Chybiński: Lutnia: lutniści i tańce w poezji polskiej XVII w. (c. d.) St. M. Stoiński Muzyka w dawnej Grecji (c d.). F. Sachse: Styl chórowy Arnolda Schönberga (c. d.)

Lwowskie Wiad. Muz. i Liter. Nr. 12. Lwów. Dr. Barbag Systematyka myzykologji (c. d.) Artykuł jubileuszowy o St Niewiadomskim.

Muzyk Wojskowy. Nr. 22. Grudziądz. Dr. Reiss: Muzyka wokalna XVI w. J. Adamski: Swit i zmierzch orkiestry symfonicznej.

Pismo organistowskie. Nr 3. Warszawa B R: Sw. Cecylja — patronka muzyki. O kulture chórów kościelnych Kto winien? Smutne refleksje o kolegjum O. Ch.

Tempo. Nr. . Praga. Zeszyt poświecony muzyce jugosłowiańskiej. Dr Milojewic: Dzisiejsza kultura muzyczna Serbji. Dr. Sirola: Życie muzyczne w Chorwacji. Lajovic: Kryzys życia muzycznego w Slawonji.

Vestnik pevecky a hudebni. Nr 9. Praga. Turecek: Cil na obzoru Nejtek Z roku 1858.

Jugoslavenski Muzicar. Nr N. 11. Zagreb. Što nam nedostaje. Krstic: Jedna nova organizacje muzicara. Odbornik: Zakaj tako malo uspehov. Ludomir Rogowski (Warszawa) zamieszcza odezwę nawołującą do stworzenia słowiańskiego stylu muzycznego.

Zjednoczenie Polskich Związków Śpiewaczych.

Pod tą rubryką umieszczamy wiadomości z działalności Związków i Kół śpiewaczych. Komunikaty należy przysyłać pod adresem „Przeglądu Muzycznego“ do biura Związku Wielkopolskiego, Poznań, ul. Półwiejska 3

Redakcja.

Rada Naczelna Zjednocz. Pol. Zw. Śpiew. i Muz.

Dział administracyjny.

KOMUNIKAT Nr. V.

Związek Słowiański Tow. Śpiewaczych.

Sprawa utworzenia Związku Słowiańskiego Tow. Śpiew. posunęła się o tyle naprzód, że Rada Naczelna Zjednoczenia Pol. Związk. Spiew. i Muz. przyjęła do wiadomości protokół spisany pomiędzy prezesem Zjednoczenia P. Z. S. i M. prof. Ponikowskim a prez. Zw. Czechosłowackiego p. Jeżabkiem z Pragi, który to protokół precyzuje zasady, na jakich Związek Słowiański ma się opierać. Pozatem Rada Naczelna przekazała delegatom swoim ustalenie terminu zjazdu delegatów słowiańskich.

Święto pieśni w Pradze w r. 1928.

Ponieważ według zaproszenia Czechosłowacji podczas jej święta w Pradze w roku 1928 każdy naród może zaprezentować jeden ze swoich chórów, Rada Naczelna po długich debatach zdecydowała, że pojedzie chór reprezentacyjny Związku Wielkopolskiego. Motywem było to, że w roku 1929 w czasie Wystawy Ogólno-krajowej odbędzie się w Poznaniu Zjazd Spiewaczy Ogólny, na który zaproszone będą także i chóry obce, dobrze więc będzie, jeśli Chór Wielkopolski jako gospodarz osobiście Czechosłowację na Zjazd zaprosi.

Protesty przeciw ocenie sędziów konkursowych.

Ponieważ po ostatnich ogólno-polskich zawodach śpiewaczych w Warszawie dwa towarzystwa śpiewacze wniosły protest przeciw ocenie, jaka je przy zawodach spotkała, Rada naczelna rozpatrywała tę zasadniczą sprawę i orzekła, że protesty po zawodach są niedopuszczalne i nie mogą być wogóle rozpatrywane.

Bibljoteka Zjednoczenia P. Z: S. i M.

Postanowiono utworzyć Bibljotekę Zjednoczenia P. Z. S. i M. której początkiem będą wydawnictwa Wlkp. Związku i wydawnictwa p. Barwickiego, Sekretarza Związku Wlkp. P. Barwicki zobowiązał się przysyłać po jednym ekzemplarzu swoich wydawnictw. Rada Naczelna zwraca się do wszystkich Związków i towarzystw śpiewaczych o przysyłanie po jednym egzemplarzu wydawnictw swoich do bibljoteki Zjednoczenia.

Zjazd Spiewaczy we Lwowie w r. 1913.

Rada Naczelna Z. P. Z. i. M. uznała Zjazd Spiewaczy we Lwowie w roku 1913 za pierwszy zjazd ogólno-polski i postanowiła, żeby na programach, afiszach i wszelkich ogłoszeniach o ogólnopolskim Zjeździe Spiewaczym, który odbędzie się w Poznaniu w roku 1929, wyliczano trzy dotychczasowe ogólno polskie zjazdy śpiewacze, podając ich oryginalne tytuły.

Znak Zjednoczenia.

Uznano za konieczne ustanowienie oznaki Zjednoczenia P. Z. S. i. M i zajęcie się tą sprawą powierzono komisji złożonej z prof. Ponikowskiego, jako przewodniczącego i pp. Z. Kaczyńskiego i dr. J. Niezgody, jako członków.

Koszta związane z wyjazdem sędziów konkursowych.

Ponieważ pomiędzy dwoma związkami zaszło nieporozumienie co do pokrycia kosztów związanych z wyjazdem na zawody sędziego delegowanego przez Związek, postanowiono nie zmieniać zwyczajów miejscowych, lecz polecono, by na przyszłość przed zawodami stawiano kwestję jasno, kto koszta ponosi.

Związek Województwa Krakowskiego.

Rada Naczelna przyjęła do wiadomości utworzenie się Związku Spiewaczego Województwa Krakowskiego, wciągnęła go w poczet członków należących do Zjednoczenia i życzy mu owocnej pracy.

Regulamin zawodów.

Związek Wielkopolski ma nadesłać odbitki swego projektu regulaminu zawodów wszystkim Związkom. Związki nadeślą do Rady Naczelnej swoje uwagi, co do regulaminu przyjętego przez Prezydjum Rady Naczelnej a przesłanego w swoim czasie Związkom do oświadczenia się i co do regulaminu zaproponowanego przez Związek.

Wyjazd „Echa“ z Poznania na Kresy wsch.

Jesienią wyjechało na Kresy Wschodnie z szeregiem koncertów tow. śpiew. „Echo“ z Poznania, przyczem otrzymało od Rady Naczelnej Z. P. Z. i. M. mandat do poczynienia wstępnych kroków celem utworzenia Związku Ziemi Wileńskiej i Związku Ziemi Wołyńskiej. Rada Naczelna dotychczas sprawozdania nie otrzymała.

Związkowy Zjazd Śpiew. w Toruniu i odsłonięcie pomnika Chopina.

W czasie Zielonych Świąt w roku 1928 odbędzie się w Toruniu Zjazd Związkowy połączony z odsłonięciem pomnika Chopina. Związek Pomorski zwrócił się do Rady Naczelnej z prośbą, by związki poszczególne pospieszyły z pomocą pieniężną na koszta związane z budową pomnika. Rada Naczelna prośbę popiera.

Przegląd muzyczny.

Organ Zjednoczenia P. Z. S. i. M. „Przegląd Muzyczny“ ciągle walczy z trudnościami finansowemi, ponieważ ma niedostateczną liczbę prenumeratorów. Rada Naczelna uważa to za stan nienormalny i zwraca się z wezwaniem do wszystkich Związków śpiewaczych, by poleciły swoim kołom

śpiewaczym zaprenumerowanie „Przeglądu Muzycznego“ i by przesyłały do Przeglądu notatki z ważniejszych a obchodzących pieśniarstwo zdarzeń na terenie ich działalności.

Sprawozdania roczne.

Rada Naczelna Z. P. Z. i. M., chcąc się zorjentować w działalności poszczególnych Związków, prosi o nadesłanie rocznych sprawozdań. Dotychczas nadesłały swoje sprawozdania tylko dwa Związki.

Dr. Niezgoda‘ sekretarz generalny.

Wielkopolski Związek.

Zebranie Prezesów i Dyrygentów Okręgowych wraz z Zarządem Gł. odbyło się w niedzielę 4 grudnia b. r. w sali Uniwersytetu. Zastąpione były oprócz 5-go i 10-go wszystkie Okręgi.

Przewodniczył Wpr. Dr. Surzyński (Druh Prezes wyjechał do Lwowa na obchód rocznicy „Echa“) który witając zebranych przedstawicieli Okręgów — wspomniał o zgonie śp. Przybyszewskiego — a zebrani przez powstanie z miejsc uczcili pamięć Wielkiego Pisarza.

2. Dyrektor Związku referował o odbytych Zjazdach (zawodach tegorocznych); o stronie admin. organizacyjnej mówił Sekretarz Związku. Wywiązała się z tego dość obszerna dyskusja — czasami bardzo ciekawa.

3. Uchwalono urządzenie dalszych kursów dla Dyrygentów (szczegóły osobno).

4. Zjazdy Okręgowe w r. 1928 muszą się w zasadzie odbyć przed 1-szym lipca.

5. Budżet na rok 1928 ustalono na 24.000 zł w dochodach i rozchodach.

6. Przedyskutowano projekt regulaminu Związkowego, który ostatecznie będzie uchwalony na Walnem Zebr. Delegatów.

7. Walne Zebr. Del. odbędzie się 18 marca 1928 r.

8. Druh Przewodniczący ref. o Zjeździe w Pradze 1928 i o pracach przygotowawczych do Zjazdu wszechsłowańskiego w r. 1929 w Poznaniu.

9. Druh Sekretarz ref. o stosunkach jakie się wytwarzają pomiędzy kołami naszemi a nowo tworzonemi chórami kościelnemi — i wzywa do spokoju i rozwagi by żadne koło nie naraziło się na zarzut prowokacji — natomiast by o każdem zatargu donoszono do biura Związku.

Omawiano jeszcze różne sprawy i po 4 godzinach poważnych i treściwych obradach d. Przewodniczący zebranie solwował. B.

Od Zarządu Głównego.

1. Ażeby uzyskać pogląd na całokształt naszej pracy — prosimy Szan. Zarządy okręgowe — by w myśl uchwały (4/12 b. r.) sprawozdanie roczne wypełniały Zarządy okręgowe najlepiej przy odwiedzaniu Kół z okazji Walnych Zebrań.

2. Bacząc na lichy stan Kasy związkowej — a mając tak wielkie zadanie przed sobą — zechcą Szan. Zarządy wpływać na Koła by swe zaległośc jak najprędzej regulowały.

3. Zważywszy jak poważne znaczenie mają kursy dla Dyrygentów, prosimy Zarządy Okręg. o zachęcanie d. d. Dyrygentów by się już teraz zgłaszali. Kursy odbędą się w Poznaniu, Ostrowie i Inowrocławiu (pierwsze prawdopodobnie w końcu stycznia, zależnie od zgłoszeń). Zgłoszenia prosimy wysyłać do biura Związku. Zarząd Gł.

Kasa Związku. Pokwitowanie.

Składkę za rok 1927 zapł.: Poznań—Chopin 64,50, Gostyń 52,50, Poznań—Winiary 50,00, Kościan —Lutnia 26,50 (część), Łowencice 15,50, Bydgoszcz—Św. Wojciech 37,50, Mątwy 25, Skalmierzyce—Echo 25,50, Koronowo 40, Kwilcz 12,50, Kobierno 12, Bydgoszcz Mon. 44, Żerków 28, Baszków 18, Mamlicz 15, Bydgoszcz Kolej. 43,50, Poznań—Moniuszko-Kolej. 47, Białośliwie 22,50, Damasławek 55, Żnin 50, Mogilno 22, Krotoszyn 90 (1926), Rogoźno 59, Bydgoszcz—Chopin ½ r. 23,50, Nakło 45 zł.

Za Kasę K. T. Barwicki.

Z życia chórów.

Srebrny Jubileusz istnienia Koła Śpiewacz. im. św. Cecylji w Kaliszu.

W dniu 20-go listopada b. r. obchodziło Koło im. św. Cecylji uroczyście dzień 25-letniego istnienia swego. Po uroczystem nabożeństwie odbyło się zebranie jubileuszowe w pięknej sali Tow Muzycznego z udziałem Kół śpiewaczych z Kalisza, Ostrowa, Krępy, Skalmierzyc, a nawet z dość oddalonej Łodzi przybył poważny chór „Echa“. Doliczywszy liczne delegacje różnych towarzystw z Kalisza, mamy dowód sympatji, jaką się Koło im św. Cecylji cieszy. Z obszernego i treściwego sprawozdania podajemy co następuje: Koło założone przez obecnego dyrygenta d Stańczaka — przechodziło różne koleje (początkowo jako tylko chór kościelny) — znosić musiał wiele przykrości od znanej policji rosyjskiej. Pierwszy Zarząd tworzyli pp. Fr. Adamus, Stańczak i W. Szymanowski. W pierwszych latach stał chór pod względem artystycznym bardzo wysoko, zwłaszcza za dyrekcji d. d. Głębickiego i gospodarza Koła p. Wanala. Ciężkie chwile przechodziło Koło podczas wojny i znanego bombardowania Kalisza przez Prusaków. Koło zasnęło, akta poginęły, lecz po powrocie p. Wanala zabrano się znów do regularnej pracy, urządzając koncerty i przedstawienia teatralne.

W r. 1918 utworzono w Kole chór mieszany. Odtąd Koło stale pracuje i dzięki wytrwałej pracy p. Stańczaka jako dyrygenta i p. Wanala jako prezesa zbiera zasłużone uznanie. Członków liczy 153 (w tem 64 czynnych Druhen i Druhów).

Życzenia i gwoździe pamiątkowe wręczyli różni delegaci i przedstawiciele, na ich czele zasłużony działacz na niwie śpiewaczej druh J. Waldowski z Ostrowa a zakończył przemówienia przedstaw. Wkp. Związku d. Barwicki.

Wiecz. odbyły się popisy o nagr. z nast. wynikiem:

Łódź — „Echo“	dyryg. Pędzimąż	— 32 p.
Krempa —	„ Dymała	— 23 p.
Ostrów — Tow. Śpiewu	„ Kowalski	— 21⅕
Kalisz — Ew. Tow. Śp.	„ Cepelly	— 21 p.
„ — św. Cecylji	„ Stańczak	— 20 p.
Kalisz — Chór Marjański	„ O. T. Bazan	— 16⅘
Skalmierzyce — „Echo“	„ Szynalski	— 16 p.
„ — „Cecylja“	„ Kurkiewicz	— 15⅘
„ — „Halka“	„ Sobczak	— 15⅖

Pierwsze 3 Koła otrzym. piękne pamiątk. żetony. Sąd tworzyli d. d.: A Jüngst, Hill, Makowski, Snalewski i Barwicki.

Pracowitemu i zasłużonemu Kołu — serdeczne „Szczęść Boże" do dalszej pracy. Uczestnik — *B.*

Bojanowo. Ruchliwe Koło Śpiewu „Harmonja" urządziło wieczorek z okazji 7-letniej rocznicy swego założenia i dla uczczenia pamięci kompozytora, Karola Kurpińskiego w 70 rocznicę Jego zgonu.

Uroczystość zainaugurowały chóry mieszany i męski pieśniami „Witamy" i „Hasło", poczem prezes p. Kopeć, powitawszy zebranych, zobrazował w krótkiem a treściwem przemówieniu działalnośc Koła w roku ubiegłym, jego czynny współudział we wszelkich uroczystościach miejscowych, nie szczędząc przytem uznania dla obywatelstwa za jego życzliwe i pełne zainteresowania ustosunkowanie się do wszelkich imprez i poczynań Koła, czego nowym dowodem — wypełniona widownia.

Z kolei wygłosił p. Halardziński, kierownik szkoły, piękny i interesujący wykład, w którym przedstawił wyczerpująco życie i zasługi Karola Kurpińskiego w dziedzinie muzyki polskiej. Bezpośrednio po wykładzie zabrzmiał ze sceny Polonez Kurpińskiego, oddany z iście polską werwą i zrozumieniem przez chór męski. Po krótkiej przerwie odegrano z swobodą miłą i subtelnym humorem tryskającą komedyjkę ze śpiewami: „Czuła Struna". Nastąpiły znów produkcje chóru żeńskiego i męskiego, z czego szczególnie podobały się: „Dwie dole" Lachmanna i „Mazur" Dembińskiego. Dyrygentowi chóru p. Bajońskiemu za widoczną i niezmordowaną pracę należy się szczere uznanie. Na zakończenie odśpiewał chór mieszany chór górali z „Halki" Moniuszki. *Br. J.*

Chojnice (na Pomorzu). Staraniem tutejszego Tow śpiew „Lutnia" odbył się w Auli gimnazjajnej koncert kompozytorski Feliksa Nowowiejskiego. „Lutnia" wykonała pod batutą kompozytora „Testament Bolesława Chrobrego", rapsod do słów E. Ligockiego, zaś pod dyrekcją swego dyrygenta Gierszewskiego inne pieśni m. i. „Madrygał", „Dwie wisienki". Współudział wzięła w koncercie znana mezzosopranistka Wiesława Cichowiczówna. Koncert cieszył się wielkiem powodzeniem. Próba generalna przeznaczona była dla szkół.

Dzień pieśni polskiej w Berlinie. W niedzielę, dnia 19 czerwca br, na wielkie sali Irmeis Prachtsaele, Treptower Park w Berlinie odbył się pierwszy zjazd kół śpiewaczych, zjednoczonych w okręgu brandenburskim, powołanym do nowego życia w r 1926. Pomimo niepogody Polonja berlińska podążyła bardzo licznie na wymieniony zjazd zapełniając pod brzegi obszerną salę.

Do popisów stanęło ośm kół śpiewaczych z Berlina. O godz. 16-tej zagaja prezes okręgowy p. Lehmann uroczystość, witając śpiewaków i gości. W wolnych chwilach koncertuje towarzystwo muzyczne Lutnia". Na początku wystąpił zbiorowy chór mieszany, całego okręgu z pieśnią „Cichy Domku" pod batutą dyrygenta okręgowego p. Sierszulskiego z Charlottengurga. Chór, składający się z przeszło 200 śpiewaków, zaimponował wszystkim uczestników, a za dobre wykonanie wynagrodzono śpiewaków hucznemi oklaskami.

Jako pierwsze do popisów stanęło jedno z najsłabszych kół: „Dzwon" z Weddingu z pieśniami: „Kalina" i „Orły Sokoły" — Żukowskiego. Na początkujące koło śpiew wypadł zadowalająco.

Jako drugie występowało koło śpiewu „Organ" z Moabitu z pieśniami: „Sielanka" — Mostkowskiego i „Improwizacja" — Dembińskiego. Koło to istnieje dopiero od trzech lat Miało jednak już sposobność popisywania się bardzo często na różnych imprezach społeczeństwa moabickiego i dawało lepsze dowody swej pracy. W produkcji na zjeździe odczuwało się brak harmonji pomiędzy poszczególnemi głosami.

Na trzecim miejscu występowało Koło Śpiewaków w Charlottenburgu z pieśniami: „Boże coś Polskę" Ponieckiego i „Wisła" Nowakowskiego. Wykonanie śpiewu wypadło przeciętnie dobrze. Tenor i bas pomimo, że nie były zbyt silne, spełniły dobrze swoje żądanie.

W dalszym ciągu występuje Tow. Śpiewu z Lichtenbergu z pieśn.: „Domek rodzinny" — Błażejczyka i „Przyszła kreska na Mateska" Nowowiejskiego.

Koło śpiewu z Nowej Kolonii występowało z pieśniami: „Powitanie słońca" i "Polonez weselny". Oba utwory Minhajmera.

W dalszym ciągu programu występuje okręgowy chór zbiorowy z pieśnią „Polonez towarzyski" Ponieckiego. Pieśń wykonano na środku sali, ponieważ na scenie nie było miejsca dla tylu śpiewaków.

W ostatniej części programu wystąpiły jeszcze koła śpiewacze:

Oddział śpiewu Panny Marji, Tow. śpiewu „Chopin", Tow. śpiewu Cecylia.

Na zakończenie części koncertowej wystąpił chór męski z pieśnią wojenną — Moniuszki. Dobrze wykonany śpiew rozradował wszystkich obecnych. Nie szczędzono oklasków zniewalających śpiewaków do powtórzenia pieśni.

W podniosłym nastroju zakończono część urzędową podziękowaniem prezesa wszystkim śpiewakom i gościom za przyczynienie się do upiększenia zjazdu, apelując do obecnych, aby jaknajliczniej przystępowali do kół śpiewaczych.

Ameryka. Nastąpiło połączenie dwóch zwaśnionych organizacyj śpiewackich polskich, a mianowicie Zjednoczenia śpiewaków polskich na wschodzie i Związku śpiewaków polskich w Ameryce.

W dniu 14 listopada b. r. zmarł ś. p.

Jan Rutkowiak

współzałożyciel „Harmonii" w Krobi w 62 roku życia. Zmarły piastował bardzo gorliwie zarząd skarbnika przez 18 lat i należał do prawdziwych Przyjaciół Pieśni. Był on sercem i duszą oddany sprawie śpiewaczej, to też pogrzeb Jego był wspaniałą manifestacją i publicznem uznaniem za tę pracę.

Pamięć o Nim w Drużynie Śpiewaczej niewygaśnie, a ziemia ojczysta niech Mu lekka będzie.

Tow. Śpiewu „Harmonja" w Krobi.

Za Redakcję i Administrację: K. T. Barwicki, Poznań, Półwiejska 35. — Odbito w drukarni Sp. Akc. „OSTOJA" w Poznaniu.